

# LUGARES

A Exploração do Processo Pictórico  
pelo Desenho Subjacente



Cristiana Alexandra Soares da Silva

2011

# LUGARES

A Exploração do Processo Pictórico  
pelo Desenho Subjacente



Cristiana Alexandra Soares da Silva

2011

Relatório de Projecto de Investigação para  
obtenção do grau de Mestre em Pintura

**Orientador:** Professor Doutor António Quadros Ferreira

**Co-Orientador:** Professor Doutor Paulo Luís Almeida

Porto, 2011

## AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, Professor Doutor António Quadros Ferreira e Professor Doutor Paulo Luís Almeida, pela disponibilidade e acompanhamento prestado ao longo deste projecto teórico e prático.

Aos colegas, amigos e familiares, pela cooperação e motivação em todas as etapas de investigação e construção deste projecto.



## RESUMO

Esta investigação centra-se na procura de um lugar entre a pintura e o desenho. Problematisa o que pode ser entendido ao mesmo tempo em termos de pintura e de desenho, focando um pensamento e uma prática pictórica que se constrói numa articulação retórica e técnica sobre as expectativas já preconcebidas pelo próprio objecto, em que, permite criar uma ruptura com o próprio processo/suporte de pintura.

O projecto explora, a noção do desenho subjacente, constituindo-se este como um conceito de acção a ser implementada no processo operativo - na construção da pintura - enquanto implicação e manipulação do produto final da obra que é apresentada.

Centrada na ideia de contexto experimental, a investigação fundamenta-se no jogo do ênfase e exclusão na representação da realidade de uma determinada imagem, neste caso, uma paisagem oculta no corpo pela ênfase e mapeamento das linhas da palma da mão, para questionar a possibilidade da pintura se constituir como um discurso autónomo e independente do desenho.

Palavras-Chave:

**Mão - Desconstrução - Pintura - Mapeamento - Desenho Subjacente - Prática Experimental**

## ABSTRACT

*This research aims on finding a place between painting and drawing. It discusses what can be understood both in terms of painting and drawing, emphasizing on a thought and a pictorial practice built by joining rhetoric and technique on the preconceived expectations about the object itself, which allows you to break the bonds with the painting process/ support itself.*

*The project explores the notion of underdrawing, allowing it to establishing it's as a concept of action to be implemented an operating level - in the construction of painting - as involvement and manipulation of the final product of the presented work.*

*Focused on the idea of experimental context, the research is based on the emphasis and exclusion game in the representation of the reality of a particular image, in this case, a landscape hidden in the body by the emphasis and mapping of the lines on a palm, to question the possibility of painting being seen as an autonomous discourse independent from drawing.*

Keywords:

**Hand - Deconstruction - Painting - Mapping - Underdrawing - Experimental Practice**

# ÍNDICE

## **I**

INTRODUÇÃO .....	13
------------------	----

## **II**

CONTEXTO EXPERIMENTAL .....	17
-----------------------------	----

Processo de Ênfase e Exclusão na Representação .....	18
------------------------------------------------------	----

## **III**

ENTRE O DESENHO E A PINTURA .....	23
-----------------------------------	----

Materialidade e Imaterialidade da Linha .....	23
-----------------------------------------------	----

O Desenho Subjacente [ <i>UNDERDRAWINGS</i> ] .....	28
-----------------------------------------------------	----

Lugares na Pintura e no Desenho .....	29
---------------------------------------	----

## **IV**

AUTONOMIA DO DISCURSO NO PROJECTO .....	35
-----------------------------------------	----

Disposição das Ideias .....	35
-----------------------------	----

Mapa Topográfico da Pintura .....	36
-----------------------------------	----

## **V**

CONCLUSÃO .....	47
-----------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	49
----------------------------------	----

ANEXOS .....	51
--------------	----

ÍNDICE DE IMAGENS .....	65
-------------------------	----



## INTRODUÇÃO

A elaboração do projecto de investigação surge em contexto de ateliê, e em torno de uma problemática que pretende tornar visível a exploração do desenho subjacente numa prática de pintura. Pretende-se deambular pelas intersecções do processo de pintura e do processo de desenho, reflectindo sobre a eminência do referente - a mão - como motivo inicial, e a progressiva autonomização do processo pictórico, e o que isso implica para se obter o produto final na obra.

Os desenhos subjacentes que a pintura revela na sobreposição assumida da pincelada e do traço, traduzem uma reflexão prática e analítica sobre as diferenças entre a imagem da pintura e a imagem dos mapas desprovidos de matéria pictórica. O principal objectivo consiste na análise do processo criativo na construção da pintura e do desenho, fora dos limites dos discursos sobre as especificidades dos processos, evidenciando um espaço sempre presente de contaminações que resultam de intersecções, infiltrações, desconstruções, correspondências e visibilidades de várias ordens. Pretende-se, deste modo, obter um contexto narrativo em que se crie uma ruptura com as próprias expectativas já preconcebidas sobre o processo/suporte de pintura.

Numa fase inicial do projecto, a prática é orientada pelo desenho através das linhas da palma da mão, que reverte a uma nova construção da imagem, dando uma noção de paisagem que parte da forma exterior desse corpo – a mão. Através do lápis grafite sobre papel vegetal obtêm-se várias atmosferas, sombras, contornos, vários tipos de traço e linhas que, sobrepostos, revelam várias composições, levando-nos à percepção e entendimento sobre o processo de pintura, revelando e ocultando as várias camadas numa mesma imagem.

Este projecto apresenta-se, então como uma redefinição da pintura enquanto uma prática que se define, sobretudo, pelos processos que geram a imagem e o espaço da sua representação: acumulação e ocultação da sua representação no espaço

formal. Para isto, ambiciona-se a produção de várias pinturas, reflectindo sobre os conteúdos em questão: explorar a pintura e o conceito do desenho subjacente como um conceito operativo que se torna visível no plano da imagem.

O segundo capítulo foca o contexto experimental em que se abordam razões da escolha da palma da mão como imagem de trabalho. Foca questões inerentes aos limites da percepção de uma imagem, reflectindo sobre o processo de ênfase e exclusão da representação de uma realidade. Uma discussão que se foca na projecção que é modelada pela perspectiva, pela luz, pelo jogo de escalas entre a mão e a paisagem, que tornam possível a visualização através dos contornos e registos de um pensamento intrínseco à sua forma exterior, como E. H. Gombrich, refere no seu ensaio de 1963 *Meditations on a Hobby Horse*.

O terceiro capítulo aborda uma questão processual, uma problemática que engloba o desenho e a pintura; uma abordagem que tem por base a identificação e o entendimento da relação entre os seus elementos comuns, incluindo-as numa prática operativa e idealizada da construção de uma composição pictórica. Pretende-se perceber o conceito do desenho subjacente, como ferramenta criativa e influenciadora na obra final.

O campo de actuação é analisado no quarto capítulo, intitulado de autonomia do discurso no projecto, onde se pretende trabalhar os processos de acumulação, revelação e ocultação do desenho e da pintura na composição da obra pictórica. Põe-se a descoberto todo o processo de construção, manipulação e criação em relação aos suportes, técnicas e cores. A metodologia passa por elaborar mapas topográficos com o objectivo de perceber o movimento da pintura, um modelo de acção que procura revelar as linhas estruturais da imagem. Uma estratégia de revelação do desenho subjacente em cada pintura que é construída, cartografias da composição para analisar o processo criativo e operativo da aplicação das camadas com cor. Focando também um processo de transferência através de desenhos esquemáticos e elucidativos sobre a disposição de ideias e esboços até ao produto final da obra, como uma instalação temporária do desenho na pintura e da pintura no desenho. Pretende-se utilizar essencialmente as cores opacas e o óleo de linhaça como um aglutinante, para que, desse modo, deixe reflectir o que está por detrás da imagem (tornando o esboço inicial visível no primeiro plano da tela) adquirindo uma direcção tonal na composição pela influência dos médios usados.

O projecto parte para um confronto de gestos e fronteiras, onde se explora uma eventual brecha existente na relação entre o desenho e a pintura, que não pertence em exclusivo nem a um, nem ao outro, e que pode, agora ser olhado de forma autónoma. Não no sentido de reformular, mas de retirar de um contexto operativo da pintura – o desenho subjacente – as razões para prosseguir numa exploração da pintura, actualizando a consciência histórica da sua prática num processo individual.



## CONTEXTO EXPERIMENTAL

Como foi referido anteriormente, a ideia inicial, e aglutinadora do projecto, surgiu da derivação de uma imagem da palma da mão. A sua composição formal pôs a descoberto as linhas que nos conduziram à formação de uma ideia, uma intenção, um pensamento que captura o motivo, o fragmento da perspectiva de uma forma a ser utilizada na composição.

Os desenhos elaborados levam-nos a visualizar e reconhecer paisagens através das linhas da palma da mão (que está presente nas figuras 1, 2 e 5).

Elaboraram-se vários estudos em papel vegetal que posteriormente assumiram uma função no conhecimento do fenómeno pictórico. Isto é, depois de realizado um conjunto de desenhos, estes foram sobrepostos, desenvolvendo um projecto que incidia na formação de um pensamento e de um processo pictórico: a formação de várias camadas, velaturas, sombras, que se revelam na composição final devido às transparências dos materiais usados. A utilização de várias folhas de papel vegetal sobrepostas e a utilização do lápis grafite, deixa reflectir o que está por detrás do plano da imagem que é apresentada, intitulado-as como uma espécie de velatura, um conjunto de camadas finas e transparentes que permite visualizar os traços dos desenhos, sejam eles colocados no primeiro, segundo ou terceiro plano (como se pode observar nas figuras 6 e 7).

Os desenhos impulsionaram uma reflexão de síntese, cruzamento de conhecimentos e ideias sobre o fenómeno pictórico. Esta possibilidade de manipulação e construção de uma realidade exterior permite-nos obter uma expressão intrigante do nosso mundo interior, uma forma directa de entendimento do processo criativo, artístico e individual.

Ora, a questão da representação, é um dado adquirido desde Gombrich, e é mediada não só por relações formais, de semelhança e proximidade com a realidade, mas também pela necessidade biológica e efectiva das coisas e vivências pessoais.

Colocando-se esta como uma questão primordial como se sobrepõem as ideias de paisagem e de mão na mesma imagem? Como se vê uma paisagem na palma da mão?

## Processo de Ênfase e Exclusão na Representação

E. H. Gombrich<sup>1</sup> aborda esta temática ao questionar a identificação e o reconhecimento de objectos, submetendo-os à nossa capacidade de imaginação e identificação de uma forma para com uma outra. Isso deve-se, em particular, à assimilação de aspectos exteriores formais idênticos, que o artista submete e manipula com o objectivo de dar a conhecer uma outra realidade.

Este aspecto não se baseia somente na semelhança entre objectos, surge muitas vezes de uma necessidade biológica, de uma vontade de qualquer coisa – no caso do cavalo de brincar, que constitui o centro da reflexão de Gombrich, é a vontade de cavalgar que transforma um pau de vassoura numa representação do cavalo. Ora esta “necessidade biológica” está também directamente relacionada com a semelhança, mas por outras vias: quanto mais é a necessidade de algo, nomeadamente o cavalgar, menos é necessária a semelhança.

Guiseppe Penone é uma referência no projecto, devido ao recurso à pele como intermediário do desenho e referente da representação. A manipulação da perspectiva e das escalas em relação à projecção da imagem é a evidência de uma negociação entre a representação plástica e o referente. Como se refere, aliás, nas figuras 3 e 4, quando as linhas, as manchas, a projecção de um fragmento da imagem da pele leva o espectador a perceber uma paisagem oculta num corpo. Esta abordagem do processo de ênfase e exclusão da realidade surge como uma deambulação em torno das linhas da palma da mão, uma ideia que deriva do desenvolvimento do seu aspecto exterior, como as incisões que se apresentam na pele, rugas, entre outros elementos. É um elemento que possibilita a sua modelação e a sua manipulação enquanto objecto, partindo da sua forma exterior, transmitindo uma ideia de paisagem.

---

1) E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse - and other essays on the theory of art*, Londres: Phaidon, 1963, pp.1-11.

É proposta assim, uma consciência tátil, fundamentada na curiosidade em descobrir o que é sugerido pela imagem e pela perspectiva das sombras projectadas dos volumes da pele, quando esta é manipulada. O que incita esta operação é a tensão sobre a matéria que serve como um corpo de acção para a execução sobre um determinado suporte.

O projecto, como já referimos, tem por base questões inerentes aos limites de reconhecimento e percepção da imagem. Através do desenho trabalha-se a recriação de imagens que nos sugerem noções de paisagem. A paisagem surge enraizada nas linhas da palma da mão, e esta por sua vez é palco de experimentação das possibilidades plásticas que se podem constituir como paisagens. Interessa este carácter ensaístico que traduz uma ideia de “poder” ter uma paisagem na palma da mão. Não existe uma preocupação com a imagem real, mas sim uma desconstrução dessa própria imagem. Definir o corpo como um espaço de pensamento, a mão como um instrumento para criar, imaginar; a pele como um limite, uma fronteira, uma divisão da realidade. Imitar a realidade ou sugerir a ideia de uma realidade. Um espaço de pensamento, um espaço de ideias, um espaço em que a pessoa se projecta numa identidade entre corpo/matéria.

A manipulação dos contornos da pele, as acções exercidas pela mão, delimitam as superfícies de sombra e luz em que se reconhece as fronteiras, os volumes e os limites da imagem. As características espaciais e temporais fornecem várias imagens, que visualmente correspondem a uma exploração sistemática de uma determinada zona da palma da mão. Por sua vez, estas variantes estimulam a dimensão da zona da pele que é submetida e que influencia a intensidade da sensação de uma determinada acção.

É um pensamento íntimo e infinito de um movimento, de um instante, de um gesto que culmina numa complexidade de sugestões. Sejam os traços quais forem, levam-nos a uma visão, a uma imagem, a uma sensação de acordo com o aspecto que possuem. Este aspecto material transforma uma parte dessa imagem numa realidade entendida como as linhas de uma paisagem. A linha descreve o contorno de uma imagem que surge espontaneamente pela representação do exterior/interior, do real à imaginação.



Cristiana Silva, *Paisagem na Palma da Minha Mão #1*,  
Desenho a Grafite sobre Papel Vegetal, 74x50 cm, 2007



1

Cristiana Silva, *Paisagem na Palma da Minha Mão #2*,  
Desenho a Grafite sobre Papel Vegetal, 74x50 cm, 2007



2



Giuseppe Penone, Trabalho sobre a *Pálpebra*, 1977

in Penone, Giuseppe. *Respirer l'ombre*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

3



Giuseppe Penone, *Verão*, Centro Pompiduo, Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, 2004

in [http://www.exporevue.com/magazine/gb/penone\\_beaubourg\\_angl.html](http://www.exporevue.com/magazine/gb/penone_beaubourg_angl.html)

4



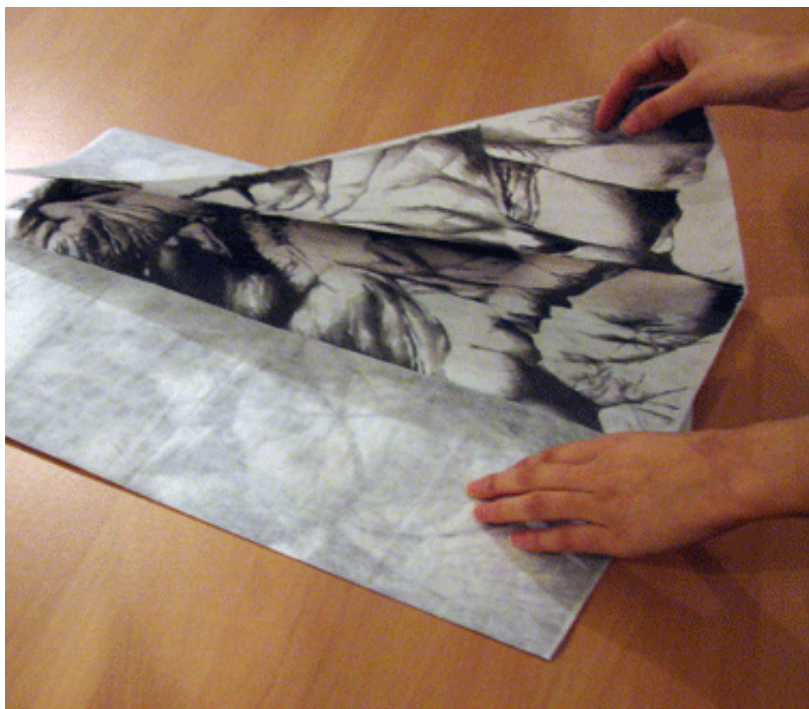
Cristiana Silva, *Estudos para uma Mão na Paisagem*,

Desenho a Grafite sobre Papel Vegetal, 200x110 cm, 2008

5



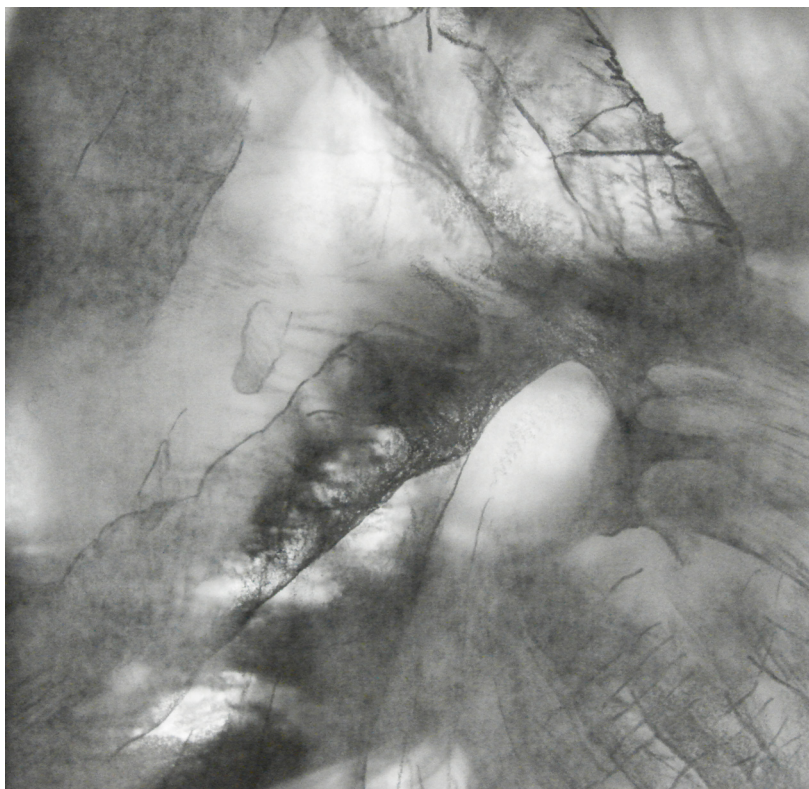
Cristiana Silva, *Dobras*, Desenho a Grafite sobre  
Papel Vegetal, 52x54 cm, 2007



6

Cristiana Silva, Pormenor *Dobras*, 2007

Estudo do processo pictórico, através da sobreposição dos desenhos feitos a grafite sobre o papel vegetal, obtendo transparências e extensões das camadas subjacentes.



7



## ENTRE O DESENHO E A PINTURA

### Materialidade e Imaterialidade da Linha

Neste capítulo vamos aprofundar, a relação do desenho e da pintura na dinâmica processual dos desenhos subjacentes, e como essa relação interfere na materialidade da obra, quer a nível de suportes, e de técnicas, mas principalmente das necessidades de um processo que vai tornar a composição do quadro numa tensão/transição entre o desenho subjacente e a pintura.

A deambulação sentida entre a linha e a pincelada são analisadas presentemente pela materialidade e imaterialidade contida pela linha que se torna visível na prática experimental presente no quarto capítulo.

Esta temática pretende tornar visível a identificação das especificidades e das diferenças do desenho subjacente presentes no processo operativo, o que permite articular o desenho e a pintura à medida que o quadro se vai desenvolvendo (levando frequentemente à revelação – materialidade – ou à ocultação – imaterialidade – das linhas tornadas visíveis no plano do quadro).

Seguiremos o essencial do artigo de Paola Rossi e Lionello Puppi em *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*, 1996<sup>2</sup> pela radiografia da pintura do artista Jacobo Tintoretto (figura 10), o que nos permite aprofundar o problema, ao tornar visível a diluição do papel do desenho no plano da pintura, a convergência entre o traço e a pincelada, e o jogo das variantes que o esboço determina na composição da sua obra. No respectivo esboço (figura 8) apresenta-se a utilização do pincel e meios fluidos, com o objectivo de demarcar a sua intenção para a composição da pintura

---

2) Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Veneza: Editora Poligrafo, 1996, pp.173-348.

final. Tintoretto usava o desenho como veículo de progresso na pintura; desenhava com a intenção de aprender como se fazia e como se propunha fazer e seguir um determinado caminho até à sua forma final, que se constituía pela disposição e organização da composição para a pintura.

A radiografia permite-nos visualizar a pincelada de Tintoretto, cujas características não se distinguem do traço do desenho. O seu estilo corresponde ao contornar, pontilhar a preto as figuras directamente com o pincel na tela, apresentando um estágio sugestivo da pintura, da transferência directa para a tela. Não é um desenho subjacente, mas antes um estágio de invenção, de projecção pictórica de uma pintura final. A sua técnica é baseada no improviso e ênfase na operação do esboço, visível na maneira como progride e estuda a posição das figuras na composição, delimitando uma mera sugestão de ordem a preto, sugerindo espontaneamente uma evocação pictórica para a luz no espaço; revela o desenho interno e elabora, na pintura, esboços que criam um infinito número de variações de ideias que se podem desenvolver com o decorrer do processo, confundindo-as com a pintura final.

A questão da materialidade e imaterialidade da linha parece conduzir à revelação ou à ocultação dos desenhos subjacentes no plano da imagem. A aplicação de cada etapa no quadro não é uma questão meramente de sombra e de luz, é necessário conhecer a natureza das formas que estão a ser representadas para delinear as cores e as formas conforme o pretendido.

Perceber, deste modo, o efeito de luz, de sombra, de contorno, de cor, delimitando espaços de profundidade do enfatizar sobre o referente (a mão). Incorporando a construção do desenho para o respectivo molde da forma a ser trabalhada na pintura. Estas especificidades não envolvem somente um método, um processo, mas conciliam uma transitoriedade de conceitos, questões, ideias inerentes ao próprio conhecimento e experiência individual do artista.

Os desenhos subjacentes tornam-se, assim num método para a construção da pintura, que introduz uma primeira escala na linha cronológica do objecto pictórico. Nesta economia processual, a primeira parte da produção de um pintor foca-se na elaboração de esboços, na exposição de uma ideia ou conceito a ser trabalhado

sob uma forma visível que produz. O que nos conduz ao termo *primo pensiero*<sup>3</sup> que subordina a representação do mundo visível e conceptual à nossa própria vontade criativa e operativa, como é descrita nos textos de Giorgio Vasari<sup>4</sup> através dos desenhos elaborados por Leonardo da Vinci.

Este termo – o primeiro pensamento – corresponde à exteriorização de um desenho interno, de uma ideia. Revela-se naquilo que, vulgarmente, chamamos de esquisso, como um modo de desenho, o termo esquisso enfatiza o lado imediato e não corrigido da visualização da ideia ou realidade visível. O esboço já se refere a um outro momento da obra, o de um ensaio sobre a forma final, retirando o que não é absolutamente necessário para conjugar somente o pretendido.

Esta forma esquemática de desenhar, torna visível, de uma maneira simples, a ideia que o artista pretende transmitir e trabalhar na tela. Os esquissos permitem despoletar essa imagem, esse processo que leva a constituir-se como um conjunto (uma intenção) a ser trabalhada na composição da pintura final. Portanto os esquissos designados de “*schizzi*” focam a captura do espírito mental da imagem ao mesmo tempo que funcionam como forma preliminar que corresponde às perspectivas dos primeiros esboços.

Para Leonardo da Vinci<sup>5</sup> o desenho torna-se uma questão de delineamento. O delinear as sombras e o delinear o contraste da mancha (*chiaroscuro*) que se constituem como partes integrantes da pintura. Inserindo deste modo, o termo – “*Macchia*” (Mancha) – que é o que os pintores usam para expressar a qualidade de certos desenhos que executam, através de um pincel com cor ou com um lápis, tornando-os espontâneos, livres e harmoniosos, manipulando claros e escuros transmitindo profundidade e volume numa determinada imagem. Um lápis de cor vermelha ou um pincel com tinta era usado para transpor o desenho, executá-los e torná-lo invisível na composição final; o desenho subjacente era realizado com um pigmento

---

3) Tofani, Annamaria; Rodine, Simonetta; Sciolla, Gianni. *Drawing – Forms, Techniques, Meanings*. Instituto Bancario San Paolo Di Torino: Amilcare Pizzi – Grupo Sanpaolo, pp.16-33.

4) Idem.

5) “*Trattado della Pittura*”, período entre 1489 a 1518 In Tofani, Annamaria; Rodine, Simonetta; Sciolla, Gianni. *Drawing – Forms, Techniques, Meanings*. Instituto Bancario San Paolo Di Torino: Amilcare Pizzi – Grupo Sanpaolo, pp. 16-33.

vermelho, a *Sinopia*<sup>6</sup>, também o nome do processo pelo qual as imagens eram traçadas e transferidas como um espécie de esquema cartográfico das ideias compositivas a serem aplicadas no suporte final. Este método era chamado de “*chiaro e scuro*”, claro e escuro nos desenhos.

Tintoretto revela-nos pelo seu processo, a distinção e influência que os esboços e esboços apresentam na pintura, e como os desenhos subjacentes muitas vezes ocultam-se na sua forma final pela articulação contínua do retorno da imagem ao do desenho subjacente. Esta questão torna evidente uma preocupação no projecto prático realizado, *Lugares*, pela aplicação subtil das camadas na pintura, e a acção do óleo de linhaça com a conjugação dos pigmentos, que tornam as linhas quase monocromáticas nos contornos e nas sombras adjacentes ao desenho. Obtém-se, deste modo, transições suaves entre as áreas individuais de cor, conduzindo a uma fundição dos desenhos com a espontaneidade das ideias desenvolvidas para a composição final da pintura e na composição cromática. Este efeito pictórico resulta das propriedades dos médios utilizados.

A base do processo de criação mental envolve também a imaginação e a originalidade que são submetidas e criadas no nosso interior, no íntimo de cada artista. Estas são as analogias do processo de criação que tornam a arte em algo recíproco perante a sociedade e o meio em que se insere. Na Renascença, Vasari coloca a questão das técnicas de desenho utilizadas, e como o artista organizava e capturava uma realidade externa. A mente é claramente afirmada como o núcleo de expressão de quem desenha e projecta uma realidade, manifesta em conceitos como o *Disegno Interno* e *Disegno Esterno*<sup>7</sup> compreendidos como ideias (internas) e expressões (externas) de uma realidade visível e conceptual, enquanto meio de criação e construção através da imaginação do artista. O desenho interno é entendido como uma imagem mental, um significado; o desenho externo é o esboço que é elaborado na tela, pela manipulação de pincéis com tinta, de modo a simplificar o conceito formado na mente do artista: é a manifestação física, o significante.

---

6) Tofani, Annamaria; Rodine, Simonetta; Sciolli, Gianni. *Drawing – Forms, Techniques, Meanings*. Instituto Bancario San Paolo Di Torino: Amilcare Pizzi – Grupo Sanpaolo, pp.43-49.

7) Cf. Tofani, Annamaria; Rodine, Simonetta; Sciolli, Gianni. *Drawing – Forms, Techniques, Meanings*. Instituto Bancario San Paolo Di Torino: Amilcare Pizzi – Grupo Sanpaolo, pp. 16-33.

O desenho externo na acepção de Zuccaro<sup>8</sup>, é chamado de desenho artificial, isto é, porque resulta de um artifício humano, onde se cria a própria cena, uma invenção poética que condensa as imaginações, caprichos, em torno de uma realidade percebida pelo artista.

Torna-se, aqui manifesta a relevância do primeiro capítulo para a compreensão do contexto experimental deste projecto: o uso da palma da mão e das imagens projectadas da paisagem inerente às suas próprias linhas.

Cellini<sup>9</sup> fala-nos em desenho a partir de uma forma inacabada da pintura, que é uma forma de desenhar através das cores utilizadas na pintura da tela. Deste modo, os pintores arquivaram novas maneiras de colorir, desenhar, que pudessem expressar e compreender as mudanças de movimentos e gestos do corpo. Paralelamente o desenho adquire um novo estatuto, devido à autonomia das formas, à tradição e à contemporaneidade das formas, permitindo assim a elaboração e organização das várias ideias e fases, que são as bases da pintura:

*1ª Idealização das formas e imagens, através de esboços, estudos.*

*2ª Delimitação das formas e sombras, através de um guia de cores.*

*3ª Aplicação prática do método de pintar.*

*4ª Elaboração da Composição da pintura, através da componente tonal e do corpo da cor.*

Existem portanto duas principais componentes da Pintura que se tocam com o desenho (como um lugar comum) e a sua acção no processo de idealização e construção de uma obra pictórica. A primeira componente é o delinear, que define a forma do corpo/objecto a ser representado, seja ele através de um pincel ou de um material riscador, e a segunda componente é o contraste através da cor. Um dos objectivos deste projecto foca-se na importância de perceber e determinar a natureza da relação do fazer e pensar a pintura, através de um faseamento meramente processual. Para um entendimento sobre o processo criativo, pretende-se pintar, começando por demarcar os contornos, as sombras e por delinear os vários tons de cor, através do desenho com o pincel (um esquema de linhas com cor presentes nos mapas topográficos desenvolvidos para cada uma das pinturas no projecto) incorporado num espaço de composição na tela.

---

8) Tofani, Annamaria; Rodine, Simonetta; Sciolla, Gianni. *Drawing – Forms, Techniques, Meanings*. Instituto Bancario San Paolo Di Torino: Amilcare Pizzi – Grupo Sanpaolo, pp. 16-33.

9) Ibidem, pp. 43-49.



## O Desenho Subjacente [UNDERDRAWINGS]

É no desenho subjacente que é revelado o primeiro esboço, as imagens preliminares elaboradas na tela como um modo de preparação para a pintura. É aqui que se pode observar a extensão, complexidade, estilo e técnicas usadas pelo artista, até mesmo para os perceber enquanto procedimentos pictóricos usados. Como se exemplifica, nomeadamente, no trabalho de Richard Wright, que se baseia essencialmente na exploração e aplicação de procedimentos que integram a técnica de *Spolvero*. Uma técnica que pode considerar-se como um desenho subjacente, pela aplicação e reorganização dos métodos e etapas que o artista segue até à forma final da pintura. Wright revela as marcas de *Spolvero*, apresentando um recurso tornado obsoleto no processo pictórico numa era de manipulação digital da imagem que caracteriza a arte contemporânea, surgindo assim como uma forma de reavaliação crítica da prática pictórica.

Os desenhos subjacentes sugerem-nos uma análise sobre o estudo criativo e o processo pelo qual se desenvolveu a composição, até a obra estar terminada. Somos envolvidos pelas ideias, pela evolução do processo do próprio pintor, que é colocado à superfície, mostrando o que está por detrás de cada camada, permitindo, deste modo, visualizar as etapas de construção e manipulação da forma, focar a importância da evolução do quadro e no desenvolvimento dos desenhos subjacentes no processo criativo.

Os desenhos subjacentes revelam a realidade conceptual do próprio artista, e muitos dos seus conflitos na resolução complexa do quadro mas, é também certo que, o desenho subjacente implica um repertório que é mediado por uma tecnologia alheia ao próprio quadro. Isto é, o que vemos dos desenhos subjacentes, e das suas intenções compositivas, é sempre uma reconstrução filtrada pelo olhar e pelos meios do analista. Para uma interpretação adequada de todas as vertentes da composição, quer dos pigmentos, linhas, e camadas, não é possível isolar e comparar cada dado separadamente<sup>10</sup>. Por este motivo, existem vários métodos de analisar as pinturas. São estes: a fotografia por infravermelhos, que permitem observar o delineamento das sombras, e as reflectografias que permitem visualizar a linha inicial do desenho

---

10) Bomford, David. *Art in the Making – Underdrawings in Renaissance Paintings*. Londres: National Gallery Company, 2002.

que foi aplicado na tela.

Neste processo é possível ver que partes da composição são adicionadas a cada fase da pintura, sem se apresentarem como um desenho inicial (sugerindo de algum modo improvisação, mas também servindo como um guia acerca da intencionalidade do artista para o desenvolvimento da pintura). A identificação destas fases intermédias dos desenhos subjacentes nas pinturas, é a chave para se reflectir sobre as ideias preliminares e os desenhos que se processam a partir daí, e antecipar de algum modo as pinturas e o que elas pretendem transmitir ao observador. Dá-nos detalhes acerca do método e a ambição que o artista apresenta, ou o que pretende apresentar ou produzir. É assim processada a captura do mínimo de linhas, o essencial de uma expressão, de um gesto e de um movimento: o desenho subjacente é, pois, a forma de revelar o ajuste final das obras. A pintura dos séculos XV e XVI<sup>11</sup> trabalhavam os desenhos subjacentes, revelando as fases e etapas de preparação de uma pintura e como esta era aplicada no suporte. Esta preparação era um referencial abundante, em termos dos materiais viáveis até aos usados no momento da criação do desenho subjacente para determinar a composição da pintura final. Jan Van Eyck, por exemplo na pintura *“Retrato de Giovanni Arnolfini e sua esposa”* 1434, revela os vários esboços que permitem resolver as ideias iniciais, aplicando expectativas do desenho na pintura final; os desenhos subjacentes tornam-se, assim de um modo subtil, visíveis. É possível entender o que é pintado e o que é desenhado. O desenho modela-se através da cor da pincelada. Outros artistas, copiavam os traços das pinturas finais para se tornarem desenhos subjacentes noutras pinturas (é o caso do artista Bellini’s).

## Lugares na Pintura e no Desenho

O desenho subjacente pode ser entendido numa prática e num campo mais alargado sobre a questão do pensamento e processo operativo de pintura. Pode mesmo, ser entendido para além de uma propriedade de um processo de transferência na pintu-

---

11) Nuno Gonçalves, pintor português, reflecte na sua pintura as primeiras ideias, inspirações pelos desenhos subjacentes. O que torna possível de certa forma, possuir-se, uma noção do aparente, da rapidez de execução (reflectindo o mínimo número de linhas, para se mostrar a essência da expressão, do gesto e do movimento). In Bomford, David. *Art in the Making – Underdrawings in Renaissance Paintings*. Londres: National Gallery Company, 2002, p.39.

ra, com o intuito de alargar o campo de experimentação e de encontro entre as duas componentes.

O pintor concebe uma única visão do plano, uma aparência que se vai revelando através do que ele deixa visível no plano de estruturação e aplicação de cor em cada camada na tela - como uma possibilidade de reavivar a questão das camadas, dos desenhos subjacentes, do mapeamento da pintura - explorando o processo da imagem num *Lugar* entre a Pintura e o Desenho.

Em análise ao trabalho desenvolvido anteriormente no segundo capítulo, a figura 11 reflecte espaços de contaminação e sobreposição de três desenhos da palma da mão, explorando o estudo e pesquisa sobre o processo pictórico, revelando o mapeamento da profundidade da mão, isto é, através da aplicação de cada camada, neste caso, de cada desenho, este retrata uma área de imagem pelo delinear das formas e das sombras. Visualiza-se a harmonia das diversas partes do conjunto, isto é, a subtilidade dos traços e das formas que deambulam nas atmosferas sobre os contrastes. Foca a sua diversidade individual, correspondendo no pensar pictórico através do desenhar. É a partir do corpo, imitando a natureza real que se consegue criar uma segunda natureza. A acção – sugestão – acompanhada por etapas, permite que os suportes/superfícies alterem a qualidade e o tipo de traço usado, cria-se um método de realçar e reflectir sobre a pintura, e visualizar através dos materiais de desenho, as velaturas, as manchas, as sombras e atmosferas.

O desenho subjacente é um conceito e um instrumento, para além da sua acepção meramente oficial e processual. De facto, podemos entender essa relação entre o desenho e a pintura num campo expandido, como observamos em “Painéis de Vidro” de Gerhard Richter (figura 13). Apresentar-se-à, aí, *lugares comuns* entre a pintura e o desenho, interligando-se em termos de um pensamento pictórico, o fazer pintura através de diversos materiais, suportes ou técnicas. Em “Painéis” (figura 12), é possível especular sobre este recurso de materiais, que conduzem, ao processo de pintar pela adição e aplicação constante de camadas. O uso da sobreposição dos diversos vidros deixa revelar ou ocultar as sombras, reflexos e manchas. Isto é, dependendo da posição do observador, a mensagem que é transmitida ou observada altera-se por completo.

O desenho da forma e das sombras projectadas no vidro tornam-se independentes da cor, concluindo-se num referente para os desenhos iniciais com o lápis grafite que permitia desenvolver traços, linhas, sombras e características comuns ao papel vegetal e às transparências dos vidros.

A ideia torna-se deste modo numa expressão concreta, num projecto funcional, orientado e articulado em desenhos e pinturas, que culminam numa constante instalação temporária da pintura no desenho e do desenho na pintura.

O capítulo que se segue é construído na articulação da retórica e técnica da pintura e o modelo construtivo do desenho subjacente, enquanto ideia principal da pintura. O desenho subjacente contribui deliberadamente na pintura tornando-se num expediente técnico da pintura.



8

Jacobo Tintoretto, *Vulcano Surpreende Vénus e Marte*, Desenho, Berlim, Kupferstichkabinett, Museu Berlim  
in Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Veneza: Editora Poligrafo, 1996, pp.173-348.



9

Jacobo Tintoretto, *Vulcano Surpreende Vénus e Marte*, Óleo s/Tela, Múnaco, Alte Pinakothek, 1546-47  
in Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Veneza: Editora Poligrafo, 1996, pp. 173-348.





Jacobo Tintoretto, *Vulcano Surpreende Vénus e Marte*, Radiografia da Pintura presente no Múnaco no Instituto Doerner  
in Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Venezia: Editora Poligrafo, 1996, pp. 173-348.

10



Cristiana Silva, *O mundo nas minhas mãos*, Prova Cromogénea sobre PVC, 1 Fotografia de 50 x 37,5 cm, 2007/2008





12

Gerhard Richter, *Painéis*, 2003

in Dietmar, Elger; Obrist, Hans Ulrich. *Gerhard Richter – Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2007.



13

Gerhard Richter, *Painéis de Vidro*, 1967

in Dietmar, Elger; Obrist, Hans Ulrich. *Gerhard Richter – Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2007.

# IV

## AUTONOMIA DO DISCURSO NO PROJECTO

### Disposição das Ideias

Desde a primeira fase até ao processo extensivo do desenvolvimento de uma pintura, não podemos intitular a linha do desenho como um pensamento final.

O desenho, neste projecto, faz parte de um desenvolvimento contínuo de diversas características, como o delinear as imagens, obtendo um esquema de constante mutação da linha, ou o delinear a mancha, dando a conhecer a temporalidade do espaço compositivo na pintura.

O desenvolvimento do projecto pictórico permitiu que a composição sofresse uma mutação, contaminação de meios, procedimentos e discursos entre outros aspectos. Procedendo a um carácter indissociável do binómio fazer/pensar. A composição corresponde ao ponto de vista “*daquele que faz*” promovendo uma reflexão de síntese, cruzamento de conhecimentos sobre o fenómeno pictórico. Permite a compreensão da estrutura física e conceptual da obra pictórica desenvolvida para um discurso autónomo e pessoal.

Deste modo, o primeiro passo centra-se no processo de pintura que são os esquisos, os primeiros desenhos a serem feitos para encontrar a imagem dita ideal para a composição. Esta primeira fase é aproximadamente a da ordem de captura da essência de uma determinada ideia. O segundo passo desenvolve a produção dos estudos finais, que modelam a luz e a sombra. O terceiro passo realça a composição, com os diferentes tipos de desenhos preparatórios, que ocultam a expressão da ideia inicial do artista. O projecto intitulado como discurso autónomo centra-se, portanto numa perspectiva de análise, desenvolvimento e interpretação do pensamento individual do artista: comunicação e processamento de uma cultura visual ao observador.



## Mapa Topográfico da Pintura

A estratégia do projecto prático centra-se no desenvolvimento de mapas topográficos com o objectivo de reflectir e descrever os modos de fazer a pintura. Revelam-se deste modo, os desenhos subjacentes inerentes à pintura, construídos muitas vezes pelo próprio processo da pintura, pela sobreposição e valorização de uma forma consciente e deliberada. Das pinceladas e dos traços presentes no plano da imagem da tela. Pretendemos perceber com isto o movimento da pintura, e expor um modo de acção e de expediente técnico da pintura e do desenho.

A pintura não é, neste projecto, uma criação meramente espontânea. É preparada com esboços, tornando-se o desenho parte integrante e indissociável do processo de pintar. O mapeamento da pintura reflecte um método que torna visível as várias etapas da sua construção, em que é apresentada uma constante mutação da linha de pensamento, revelando o excessivo processo de desenhar com o pincel. Revela a constante marcação das camadas com a tinta; o adicionar camada após camada oscilando entre a pintura e o desenho, preenchendo com a cor as zonas mais opacas e com uma luz menos definida.

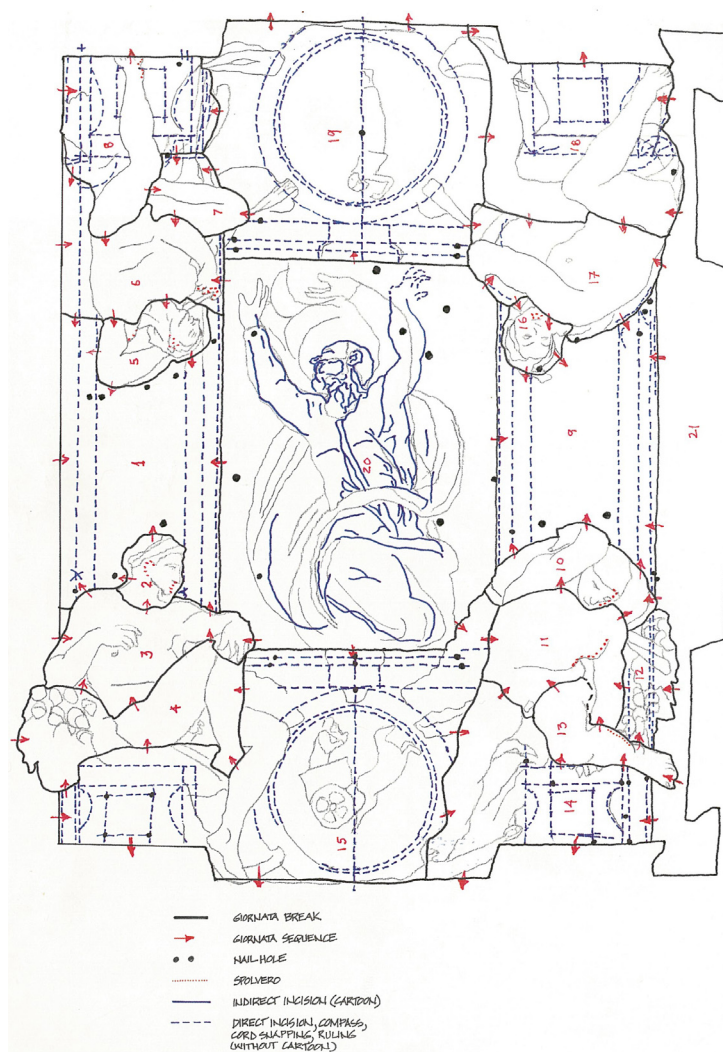
A composição da pintura, reorganizada pelos desenhos subjacentes e na disposição da luz, formam narrativas, espaços e perspectivas que estabelecem uma dinâmica, uma tensão e relação de ambas as vertentes plásticas para a criação da obra em si, tornando a pintura mais autónoma no seu processo de construção.

No sentido de se compreender a importância do processo de delimitar as formas e os contornos, socorremo-nos da observação da superfície da pintura do fresco de Miguel Ângelo (figura 14 e 15), onde se constata um esquema que define claramente os passos de elaboração e preparação para o fresco, a forma mais adequada de organizar a composição e estruturação das figuras sobre a superfície<sup>12</sup>. É um exemplo importante elaborado por Carmen Bambach em *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*, para perceber os desenhos preliminares realizados e a sua sequência de execução. As figuras revelam as incisões, as marcas da transferência sistemática dos desenhos das formas, assim como possíveis modificações da posição das figuras para a pintura do fresco final. Para alguns dos mais importantes artistas italianos, o uso frequente da técnica de

---

12) Bambach, C. Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.13-364.

*spolvero*<sup>13</sup> para as pinturas em fresco, consistia como uma disseminação de todo o processo de construção e delimitação da imagem, assim como de transferência do desenho idealizado. Permitia o delineamento de contornos, de manchas e de silhuetas, como um desenho preliminar da pintura, como um desenho subjacente. Era, deste modo, uma ferramenta técnica para a composição da obra que ia ser trabalhada.

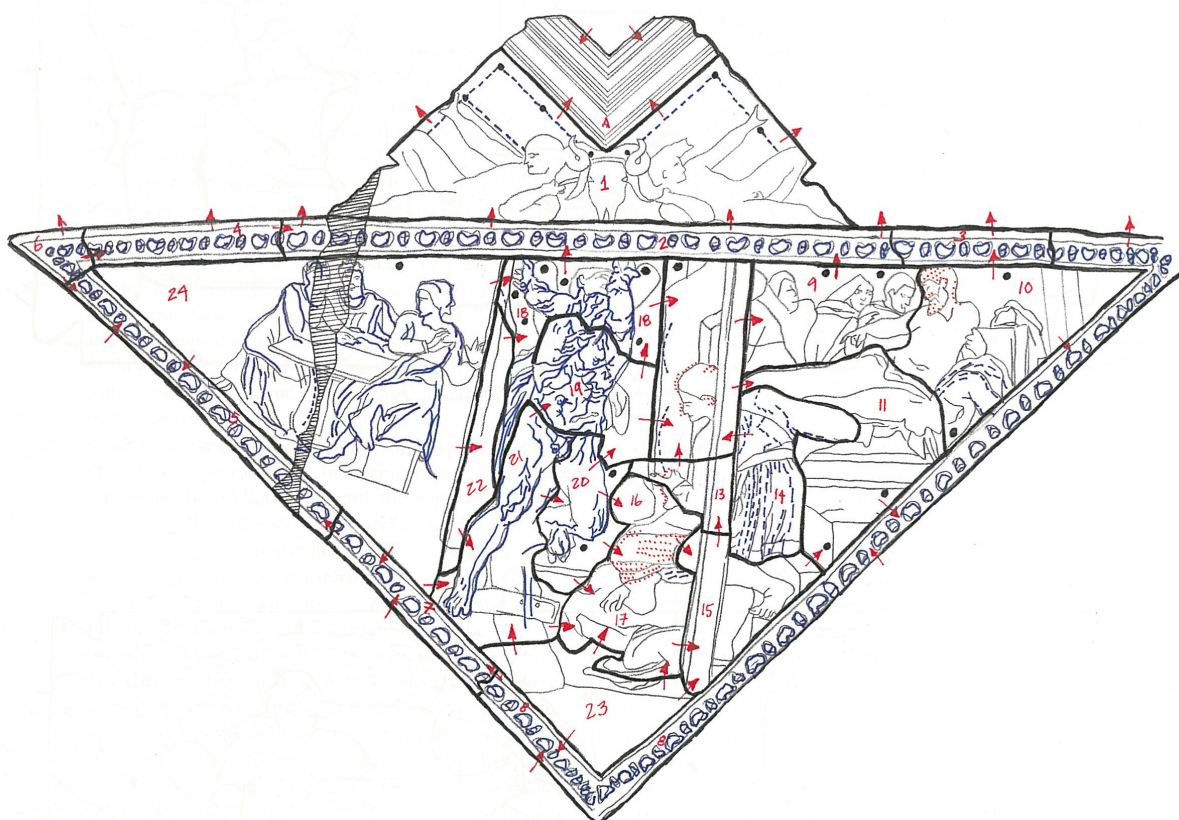


14

Diagrama onde se mostra a disposição das técnicas na pintura do fresco de Miguel Ângelo, *A Separação da luz sobre as trevas*, Fresco (Capela Sistina, Palácio do Vaticano) in Bambach, C. Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.13-364.

13) Bambach, C. Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.13-15.

O objectivo de pintar e permitir ao mesmo tempo que o espectador visualize a camada subjacente, transmite deste modo, uma ideia, um conceito ao espectador, que culmina numa abertura do campo pictórico e espacial da obra. A questão, nestas pinturas, não é a de distinguir quais as fronteiras, mas sim a de compreender a importância que ganham ao comunicarem visualmente em conjunto numa tela.



15

Diagrama onde se mostra a disposição das técnicas na pintura do fresco de Miguel Ângelo, *O Castigo de Haman*, Fresco (Capela Sistina, Palácio do Vaticano) in Bambach, C. Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.13-364.

Os desenhos cartográficos das pinturas intituladas de *LUGARES* são imagens que aludem a estudos de composição. São desenhos realizados pós-pintura como uma tentativa de perceber o processo de disposição e de criação das imagens trabalhadas em pintura. Torna-se possível, deste modo, visualizar os mapas desprovidas de matéria pictórica, de forma a perceber a acumulação e ocultação das linhas e manchas em pintura.

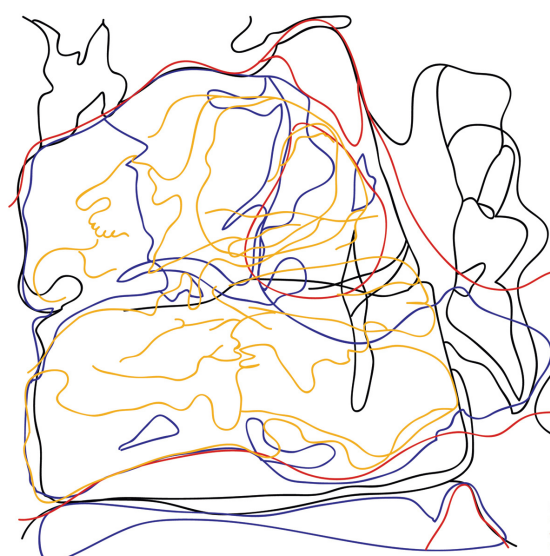
A prática experimental apresentada e analisada neste capítulo explora também outras questões processuais que englobam o referente - a mão que oculta uma paisagem, enraizada pelas suas linhas, rugas e volumes. Que, por sua vez, condicionam a orientação do gesto da pincelada, alterando a forma, os contornos, e as manchas de cor que são dispostos no quadro.

A pintura centra-se assim num contexto experimental, em que abrange uma dinâmica processual e progressiva na autonomização do referente para a pintura final, revelando e ocultando na primeira camada *Lugares* entre as duas componentes, assim como o desenho subjacente realizado, influenciando a leitura e interpretação da obra.



16

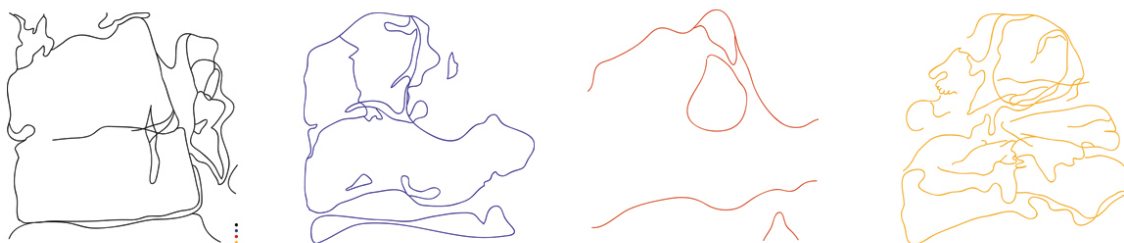
Cristiana Silva, *LUGARES #1*, Óleo s/ Tela, 185 x 185 cm, 2011



17

Mapa Topográfico da Pintura





18

Desenhos Cartográficos - LUGARES #1 - por camada:

- » **Cores Frias** correspondem às camadas mais distantes do observador.
- » **Cores Quentes** correspondem às camadas mais próximas do observador.

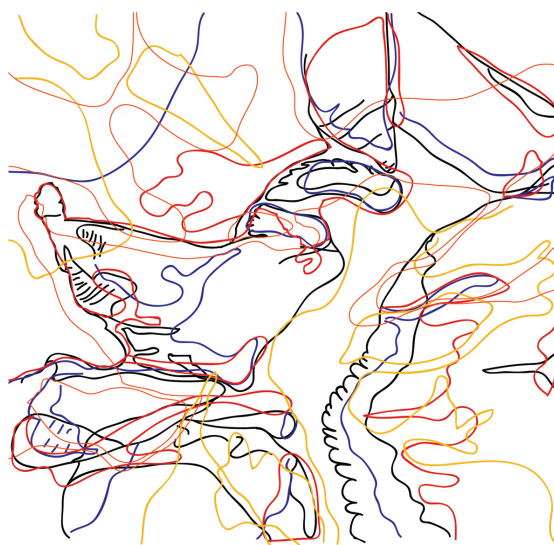
Uma pintura onde se trabalhou a linha como componente primordial (figura 16). No mapa topográfico é possível visualizar as diversas fases e tentativas de delimitar e contornar a imagem.

Não se pretendia captar volume na imagem, mas sim desconstruir a imagem pela sucessão dos vários planos. Apresentando no esquema acima a linha negra como a primeira camada até à linha amarela como a última camada a ser elaborada na composição.



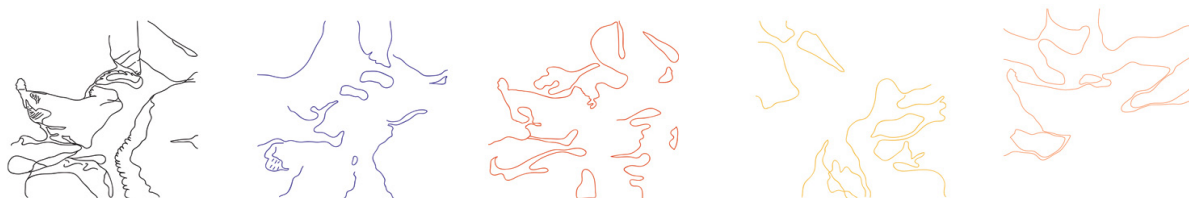
19

Cristiana Silva, *LUGARES #2*, Óleo s/ Tela, 185 x 185 cm, 2011



20

Mapa Topográfico da Pintura

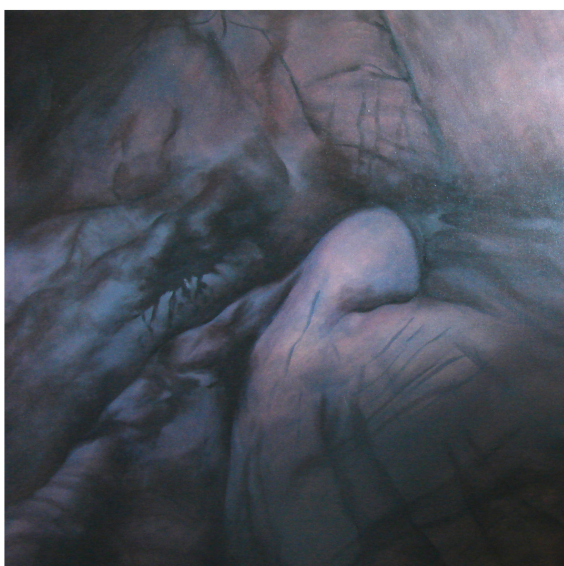


21

Desenhos Cartográficos - LUGARES #2 - por camada:

- » **Cores Frias** correspondem às camadas mais distantes do observador.
- » **Cores Quentes** correspondem às camadas mais próximas do observador.

Nesta pintura (figura 19) visualizamos de uma maneira subtil a delimitação da mancha e da cor. Observa-se a sobreposição constante das camadas subjacentes e como estas interferem no plano final da imagem, assim como analisar a mutação da linha em cada desenho subjacente numa tentativa de corrigir e ocultar a acção anterior. A figura 20 revela esse jogo de disposição e construção das formas para a composição da pintura.



22

Cristiana Silva, LUGARES #3, Óleo s/ Tela, 100 x 100 cm, 2010



23

Mapa Topográfico da Pintura



24

Desenhos Cartográficos - LUGARES #3 - por camada:

- » **Cores Frias** correspondem às camadas mais distantes do observador.
- » **Cores Quentes** correspondem às camadas mais próximas do observador.

Nesta tela (figura 22), o plano da imagem apresenta uma luz difusa no centro da tela como uma atmosfera. É possível visualizar a modelação das sombras, do claro-escuro e a importância dos médios para reflectirem as propriedades dos pigmentos, ocultando linhas e revelando outras.



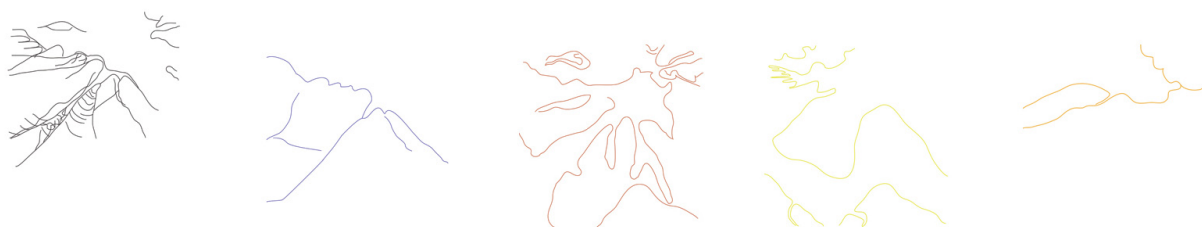
25

Cristiana Silva, *LUGARES #4*, Óleo s/ Tela, 185 x 185 cm, 2011



26

Mapa Topográfico da Pintura



27

Desenhos Cartográficos - LUGARES #4 - por camada:

- » **Cores Frias** correspondem às camadas mais distantes do observador.
- » **Cores Quentes** correspondem às camadas mais próximas do observador.

Cada mapa topográfico segue uma ordem esquemática, sequencial de cores frias para cores quentes. Isto é, o plano da imagem mais próximo do observador é o das cores quentes e o plano mais distante do observador é o das cores frias. Em cada fase da construção da pintura elaboraram-se esquemas e desenhos cartográficos, revelando as diversas etapas, na tentativa de clarificar a disposição das manchas de cor, das linhas estruturais da imagem até à composição final da pintura.

Depois de estar finalizada, esta é analisada pormenorizadamente em cada camada com o intuito de se agruparem os desenhos subjacentes num mapa topográfico.

Na pintura anterior (figura 25) trabalhou-se as linhas como um guia de cores, que se aplicavam e contornavam o esquisso inicial. Observa-se, aqui a importância da cor na ocultação/revelação das linhas. Existem, na composição linhas sobrepostas sobre outras e dispostas de um modo que torna impossível visualizar no plano final os desenhos subjacentes; noutras partes da composição usaram-se tons que permitiam reflectir e revelar as linhas estruturais da imagem sobre a superfície.

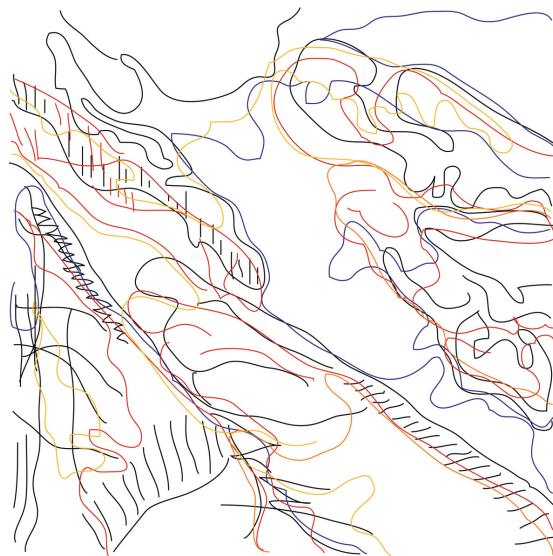
Desenvolveu-se na pintura seguinte a exploração do volume e da profundidade, pela aplicação de cores opacas sobre outras mais diluídas, revelando e ocultando deste modo, os desenhos subjacentes (figura 28). Esta apresenta cores mais fortes, o que permite, expandir o campo de experimentação e diversificar as possibilidades plásticas do referente.





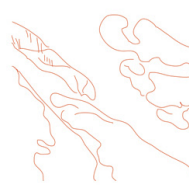
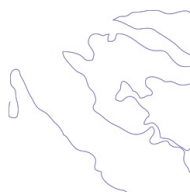
28

Cristiana Silva, *LUGARES #5*, Óleo s/ Tela, 100 x 100 cm, 2011



29

Mapa Topográfico da Pintura



30

Desenhos Cartográficos - *LUGARES #5* - por camada:

- » **Cores Frias** correspondem às camadas mais distantes do observador.
- » **Cores Quentes** correspondem às camadas mais próximas do observador.

Nesta pintura (figura 31) apresenta-se uma utilização de pigmentos mais diluídos, permitindo uma linha espontânea, fluida e expansiva pela tela. Definindo-se de uma maneira consciente de traçar com o pincel, tornando-a subtil pelas camadas aplicadas com a tinta. Esta transparece as manchas e os limites do delinear sobre a mancha e o claro-escuro.



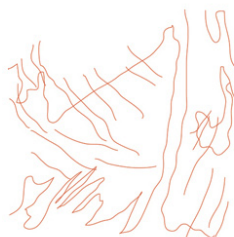
31

Cristiana Silva, *LUGARES #6*, Óleo s/ Tela, 100 x 100 cm, 2011



32

Mapa Topográfico da Pintura



Desenhos Cartográficos - *LUGARES #6* - por camada:

33

- » **Cores Frias** correspondem às camadas mais distantes do observador.
- » **Cores Quentes** correspondem às camadas mais próximas do observador.

Cada uma destas pinturas foca a exploração e experimentação técnica, dá a conhecer o processo criativo, assim como a evolução de cada pintura em particular, daí a relevância de ter sido trabalhado em projecto o mapeamento de cada uma das pinturas. É possível visualizar cada fase e reflectir sobre a autonomia de um discurso que abrange uma problemática técnica e operativa sobre estas duas componentes.



## Conclusão

Uma das principais intenções do projecto foi a de explorar de que forma um expediente técnico da pintura – o desenho subjacente – se tornava por si só num detonador heurístico no projecto artístico aqui desenvolvido. Isto é, através do desenvolvimento deste processo terá sido possível perceber e encontrar *Lugares Comuns e Não Comuns* das duas componentes sobre uma superfície essencialmente pictórica.

Trabalho focado numa estratégia de reflexão prática e analítica sobre as diferenças entre a imagem da pintura e a imagem do desenho dos mapas desprovidos de matéria pictórica, como por exemplo no caso dos frescos de Miguel Ângelo.

Trabalhou-se o pensar e o fazer a pintura como um discurso que se torna por ele mesmo autónomo e independente sobre um método operativo, idealizado e ocultado até então. Definiu-se um esquema de desenhos posteriores à pintura, com o intuito de analisar o processo criativo e técnico, um meio de estruturar e dispor uma determinada imagem compositiva em função de um objectivo.

A revelação e ocultação dos desenhos subjacentes, das manchas, dos contornos e das linhas inerentes à forma escolhida para a representação, culminaram numa interpretação pelo observador das camadas que foram aplicadas. Pondo à disposição as cores aplicadas e manipuladas sobre a tela e como elas influenciaram de certa forma a função final da pintura na revelação subtil de formas e atmosferas inerentes à pintura apresentada.

Conclui-se portanto que, muitas vezes o pintor trabalha em direcção ao desconhecido. Estabelece factores, razões de ser, regras internas que não são impostas de fora, mas que funcionam no âmbito de uma rede de termos que evolui a partir da obra. As regras nascem do processo de pensamento e do processo de trabalho, regras que são coerentes nos termos da pintura. Apesar disso, todas as decisões são em certa medida arbitrárias. Não há nada na pintura que “tenha” de ser como é (a não ser os

elementos básicos que permitem chamar-lhe pintura), no entanto, quando certas decisões são tomadas, outras decorrem delas, até que, no fim cada decisão é uma parte do todo. Esse todo (a obra aparentemente acabada) passa a fazer parte da identidade do pintor.

Aqui o papel do pintor consistiu em contornar e projectar o que vê quotidianamente. Assim, na pintura nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras.

O projecto explora, deste modo, uma brecha existente na relação entre o desenho e a pintura, que não pertence nem a um, nem ao outro, e que pode, agora ser olhado de forma autónoma. Não no sentido de reformular, mas de retirar de um contexto operativo da pintura – o desenho subjacente – as razões para prosseguir numa exploração da pintura, actualizando a consciência histórica da sua prática num processo individual.

Procurar unir, desta forma, o campo da pintura e do desenho num *Lugar* de plataforma e de transformação da imagem a nível perceptivo e conceptual dos expedientes técnicos.

Sendo assim, este foi um tema que ajudou a descobrir, enriquecer e a evoluir, enquanto uma dinâmica e uma descoberta a nível processual e conceptual da pintura.

É uma problemática que deve ser seguida e desenvolvida, devido à reflexão do pensar a pintura num campo alargado e influenciador na prática artística e experimental. Ficou ainda por estudar e analisar na sequência da investigação, as técnicas de obsolescência nas práticas contemporâneas (como o trabalho de Richard Wright), nomeadamente, pela inserção de uma abordagem essencialmente pictórica o que poderá ocorrer proximamente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bambach, C. Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 4-363.
- Benjamin, Walter. Pintura e desenho. Sobre a Pintura ou o Sinal e a Mancha. In *Molder, Filomena. Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, pp. 14-33.
- Bomford, David. *Art in the Making – Underdrawings in Renaissance Paintings*. Londres: National Gallery Company, 2002, pp. 38-78.
- Boubli, Lizzie. *L'atelier du dessin italien à la renaissance – variant et variation*. Paris: CNRS, 2003.
- Damisch, Hubert. *Traité du Trait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- Hall, Marcia. *Color and Meaning – Practice and Theory in Renaissance Paintings*. Cambridge University Press, 1992, pp.14-235.
- Mayer, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Tursen Hermann Blume, 1993.
- Maynard, Patrick. *Drawing distinctions – the varieties of graphic expression*. Londres: Cornell University Press, 1939.
- Penone, Giuseppe. *Respirer l'ombre*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.
- Rosand, David. "Venetian Drawings". In *Master Drawings*. vol. 45, nº 2. Nova Iorque, 2007, pp. 247-254.
- Dietmar, Elger; Obrist, Hans Ulrich. *Gerhard Richter – Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2007.
- Gombrich, Ernest. *Meditations on a Hobby Horse - and other essays on the theory of art*. Londres: Phaidon, 1963, pp.1-11.

-Les Cahiers, du Musée National d'Art Moderne. *Mythes et Limites*. N°51, Centre Georges Pompidou, ÉTÉ, 1995, pp. 47-63.

-Les Cahiers, du Musée National d'Art Moderne. *Peindre?*. N°40, Centre Georges Pompidou, ÉTÉ, 1992, pp. 67-84.

-Rosenberg, Pierre. *From Drawing to Painting*. Princeton University Press, 1996, pp. 72-77.

- Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Venezia: Editora Poligrafo, 1996, pp. 173-348.

-Tofani, Annamaria; Rodine, Simonetta; Sciolla, Gianni. *Drawing – Forms, Techniques, Meanings*. Istituto Bancario San Paolo Di Torino: Amilcare Pizzi – Grupo Sanpaolo, pp. 5-65.



# ANEXOS

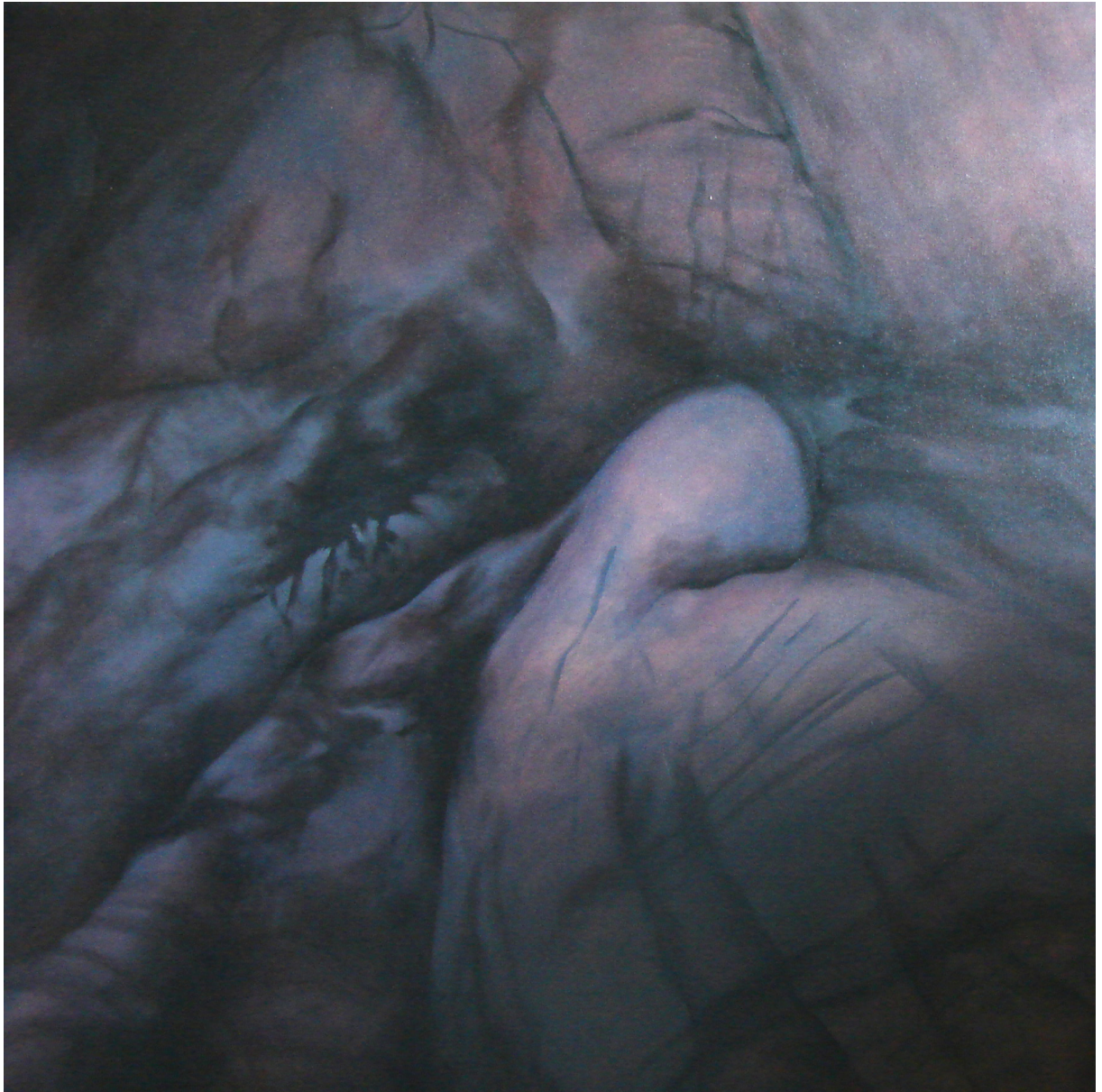


LUGARES #1



LUGARES #2





LUGARES #3



LUGARES #4





LUGARES #5





LUGARES #6

## ÍNDICE DE IMAGENS

### **Figura 1| Página 20**

Cristiana Silva, *Paisagem na Palma da Minha Mão #1*, Desenho a Grafite sobre Papel Vegetal, 74x50 cm, 2007

### **Figura 2| Página 20**

Cristiana Silva, *Paisagem na Palma da Minha Mão #2*, Desenho a Grafite sobre Papel Vegetal, 74x50 cm, 2007

### **Figura 3| Página 21**

Giuseppe Penone, Trabalho sobre a *Pálpebra*, 1977

in Penone, Giuseppe. *Respirer l'ombre*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

### **Figura 4| Página 21**

Giuseppe Penone, *Verão*, Centro Pompiduo, Museu Nacional de Arte Moderna, Paris, 2004

in [http://www.exporevue.com/magazine/gb/penone\\_beaubourg\\_angl.html](http://www.exporevue.com/magazine/gb/penone_beaubourg_angl.html)

### **Figura 5| Página 21**

Cristiana Silva, *Estudos para uma Mão na Paisagem*, Desenho a Grafite sobre Papel Vegetal, 200x110 cm, 2008

### **Figura 6| Página 22**

Cristiana Silva, *Dobras*, Desenho a Grafite sobre Papel Vegetal, 52x54 cm, 2007

### **Figura 7| Página 22**

Cristiana Silva, Pormenor *Dobras*, 2007

### **Figura 8| Página 31**

Jacopo Tintoretto, *Vulcano Surpreende Vénus e Marte*, Desenho, Berlim, Kupferstichkabinett, Museu Berlim

in Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Veneza: Editora Poligrafo, 1996, pp.173-348.

### **Figura 9| Página 31**

Jacopo Tintoretto, *Vulcano Surpreende Vénus e Marte*, Óleo s/Tela, Mônaco, Alte Pinakothek, 1546-47

in Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Veneza: Editora Poligrafo, 1996, pp. 173-348.

**Figura 10| Página 32**

Jacobo Tintoretto, *Vulcano Surpreende Vénus e Marte*, Radiografia da Pintura presente no Mónaco no Instituto Dörmann in Rossi, Paola; Puppi, Lionello. *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Veneza: Editora Poligrafo, 1996, pp. 173-348.

**Figura 11| Página 33**

Cristiana Silva, *O mundo nas minhas mãos*, Prova Cromogénea sobre PVC, 5 Fotografias, cada 50 x 37,5 cm, 2007/2008

**Figura 12| Página 34**

Gerhard Richter, *Painéis*, 2003 in Dietmar, Elger; Obrist, Hans Ulrich. *Gerhard Richter – Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2007.

**Figura 13| Página 34**

Gerhard Richter, *Painéis de Vidro*, 1967 in Dietmar, Elger; Obrist, Hans Ulrich. *Gerhard Richter – Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2007.

**Figura 14| Página 37**

Diagrama onde se mostra a disposição das técnicas na pintura do fresco de Miguel Ângelo, *A Separação da luz sobre as trevas*, Fresco (Capela Sistina, Palácio do Vaticano) in Bambach, C. Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.13-364.

**Figura 15| Página 38**

Diagrama onde se mostra a disposição das técnicas na pintura do fresco de Miguel Ângelo, *O Castigo de Haman*, Fresco (Capela Sistina, Palácio do Vaticano) in Bambach, C. Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop – Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.13-364.

**Figura 16| Página 39**

Cristiana Silva, *LUGARES #1*, Óleo s/ Tela, 185 x 185 cm, 2011

**Figura 17| Página 39**

Mapa Topográfico da Pintura *LUGARES #1*

**Figura 18| Página 40**

Desenhos Cartográficos da Pintura *LUGARES #1*

**Figura 19| Página 40**

Cristiana Silva, *LUGARES #2*, Óleo s/ Tela, 185 x 185 cm, 2011

**Figura 20| Página 40**

Mapa Topográfico da Pintura *LUGARES #2*

**Figura 21| Página 41**

Desenhos Cartográficos da Pintura *LUGARES #2*

**Figura 22| Página 41**

Cristiana Silva, *LUGARES #3*, Óleo s/ Tela, 100 x 100 cm, 2010

**Figura 23| Página 41**

Mapa Topográfico da Pintura *LUGARES #3*

**Figura 24| Página 42**

Desenhos Cartográficos da Pintura *LUGARES #3*

**Figura 25| Página 42**

Cristiana Silva, *LUGARES #4*, Óleo s/ Tela, 185 x 185 cm, 2011

**Figura 26| Página 42**

Mapa Topográfico da Pintura *LUGARES #4*

**Figura 27| Página 43**

Desenhos Cartográficos da Pintura *LUGARES #4*

**Figura 28| Página 44**

Cristiana Silva, *LUGARES #5*, Óleo s/ Tela, 100 x 100 cm, 2011

**Figura 29| Página 44**

Mapa Topográfico da Pintura *LUGARES #5*

**Figura 30| Página 44**

Desenhos Cartográficos da Pintura *LUGARES #5*

**Figura 31| Página 45**

Cristiana Silva, *LUGARES #6*, Óleo s/ Tela, 100 x 100 cm, 2011

**Figura 32| Página 45**

Mapa Topográfico da Pintura *LUGARES #6*

**Figura 33| Página 45**

Desenhos Cartográficos da Pintura *LUGARES #6*